PINTURA II

CR

2000

## 8. A PINTURA MODERNA *

*Por Clement Greenberg*

*Clement Greenberg é um dos mais importantes críticos contemporâneos de Pintura e de Escultura. Uma contribuição sua particularmente notável foi a exploração das qualidades essenciais e inerentes a cada meio artístico. Em seu livro* Art and Culture, *diz: "A pintura de cavalete, a pintura móvel dependurada numa parede, é um produto único do Ocidente, sem equivalente em outros lugares"... No ensaio que se segue, originalmente publicado pela* Voice of America *e agora revisto em definitivo pelo autor, Greenberg mostra como uma crescente ênfase sobre a superfície plana e bidimensional representou parte essencial no desenvolvimento da auto-identificação da pintura moderna nos séculos XIX e XX.*

* Reeditado de *Art and Literature*, n.° 4, primavera de 1965.

*Esse processo de identificação da Pintura como tal, para sempre divorciada dos elementos esculturais, narrativos e figurativos, culminou no trabalho dos expressionistas abstratos e foi um pré-requisito necessário à imageria literal e à integração dos até então separados meios artísticos empregados pelo artista de hoje.*

*Clement Greenberg nasceu na cidade de Nova York em 1909 e estudou na Universidade de Siracusa e na Liga dos Estudantes de Arte de Nova York. É autor de livros sobre Miró e Matisse, e de numerosos ensaios críticos para* The Nation, Partisan Review, Art News, Arts e Art and Literature.

O Modernismo compreende muito mais coisas do que simplesmente Arte e Literatura. Atualmente, inclui quase tudo o que é verdadeiramente vivo em nossa cultura. Constitui também parte integrante de nossa cultura histórica. A civilização ocidental não é a primeira a voltar-se para o exame de seus próprios fundamentos, mas é a civilização que mais avançou nesse processo. Identifico o Modernismo com a intensificação, quase que a exacerbação, dessa tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant. Por ter sido o primeiro a criticar o próprio instrumento da crítica, penso em Kant como sendo o primeiro modernista verdadeiro.

A essência do Modernismo está, na minha opinião, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina não para subvertê-la, mas para firmá-la ainda mais na área da sua competência. Kant usou, por exemplo, a Lógica para estabelecer os limites da Lógica. Enquanto aproveitava muito da sua antiga jurisdição, a própria Lógica era assim confirmada ainda mais na firme possessão do que lhe restava.

A autocrítica do Modernismo desenvolve-se a partir da crítica do Iluminismo, mas não se identifica com ela. O Iluminismo criticava de fora para dentro, da maneira pela qual procede a crítica em seu sentido mais aceito; o Modernismo critica a partir de dentro, através dos próprios processos do que está sendo criticado. Parece natural que esta nova espécie de crítica tivesse que aparecer primeiro na Filosofia que, por definição, é crítica; mas no decorrer do século XIX fez-se sentir em muitos outros campos. Uma justificação mais racional tinha começado a ser requerida de cada atividade formal social, e a autocrítica "kantiana" foi eventualmente chamada para fazer face a esta demanda e interpretá-la em áreas muito distantes da Filosofia.



Sabemos o que aconteceu com atividades como a religião que não pode lançar mão da crítica imanente "kantiana" para se justificar. À primeira vista, pode parecer que as artes se colocaram numa situação semelhante à da religião. Foram-lhes negadas pelo Iluminismo todas as tarefas que podiam levar a sério; parecia que seriam assimiladas como divertimento puro e simples, e o próprio divertimento parecia estar pronto a ser assimilado, como a religião, à terapia. As artes podiam salvar-se desta nivelação por baixo somente pela demonstração de que a espécie de experiência que forneciam era válida em si mesma, não devendo ser obtida através de qualquer outra espécie de atividade.

Disso resultou que cada arte tinha de efetuar esta demonstração por conta própria. O que tinha de ser exibido e tornado explícito era o que havia de único e irredutível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte tinha de determinar, através das operações que lhe eram peculiares, os seus próprios efeitos exclusivos. Fazendo isso, cada arte certamente limitaria sua área de competência mas, por isso mesmo, a sua possessão dessa área seria consolidada.

Evidenciou-se logo que a área exclusiva e própria de competência de cada arte coincidia com tudo o que era exclusivo da natureza dos seus meios. Tornou-se tarefa da autocrítica eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que pudesse possivelmente ser emprestado dos meios, ou pelos meios de qualquer outra arte. Por conseguinte, cada arte deveria tornar-se "pura", e em sua "pureza" encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. "Pureza" significava autodefinição e o empreendimento da autocrítica nas artes tornou-se o da autodefinição com fins vindicativos.

A arte realista, ilusionista, tinha dissimulado os meios, usando a arte para esconder a arte. O Modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a Pintura se serve — a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas — foram tratadas pelos mestres antigos como fatores negativos que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. A pintura moderna veio a considerar tais limitações como fatores positivos que devem ser reconhecidos abertamente. Os quadros de Manet tornaram-se os primeiros do Modernismo, devido à franqueza com que declaravam as superfícies sobre as quais estavam pintados. Os impressionistas, seguindo-o, abjuraram a primeira mão e o polimento para que nenhuma dúvida fosse deixada, a quem observasse o quadro, sobre o fato de que as cores usadas eram feitas de tinta verdadeira que vinha em potes ou tubos. Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou correção, para encaixar o desenho e o projeto mais explicitamente dentro da forma regular da tela.

Foi contudo a enfatização de que a base da Pintura era ineludivelmente plana que permaneceu como fato fundamental dos processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se no Modernismo. Somente a superfície plana era única e exclusiva daquela arte. A forma definida do suporte era uma condição limitativa, ou norma, compartilhada com a arte teatral; a cor era uma norma, ou meio partilhado com a escultura, bem como com o teatro. A superfície plana, a sua bidimensionalidade, era a única condição da Pintura não compartilhada com arte alguma, e, portanto, a pintura moderna orientou-se para essa bidimensionalidade de maneira inequívoca.

Os antigos mestres tinham pressentido que era necessário preservar o que é chamado de integridade do plano pictórico; isto é, afirmar a presença resistente da superfície plana, sob a mais vívida ilusão de espaço tridimensional. A aparente contradição que isso envolvia — a tensão dialética, se quisermos usar uma expressão em moda mas muito adequada — era essencial ao sucesso da sua arte, como o é realmente



para o sucesso de toda a arte pictórica. Os modernistas não evitaram e nem resolveram esta contradição; ou antes, inverteram os seus termos. Tem-se consciência da bidimensionalidade de suas pinturas antes, e não depois, ao nos tornarmos conscientes do que essa bidimensionalidade contém. Em relação aos antigos mestres tem-se a tendência de ver o que está nos seus quadros antes de vê-los como pinturas; com os modernistas vemos o quadro antes de mais nada como pintura. O que é, naturalmente, a melhor maneira de se ver qualquer espécie de pintura, seja dos antigos, seja dos modernos; mas o Modernismo impõe esta maneira como a única possível e necessária, e o seu sucesso em fazê-lo é um sucesso da autocrítica.

Não é por princípio que a pintura moderna, em sua última fase, abandonou a representação de objetos reconhecíveis. O que em princípio abandonou foi a representação da espécie de espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais podem ocupar. O Abstracionismo, ou não-Figurativismo, ainda não se afirmou como um momento inteiramente necessário na autocrítica da arte pictórica, mesmo que artistas eminentes como Kandinsky e Mondrian assim tenham pensado. A representação, ou ilustração, como tal, não enfraquece a univocidade da arte pictórica; o que o faz são as associações das coisas representadas. Todas as entidades reconhecíveis (incluindo as próprias pinturas) existem em espaço tridimensional, e a simples sugestão de uma entidade reconhecível é suficiente para evocar associações daquela espécie de espaço. A silhueta incompleta de uma figura humana, ou de uma xícara de chá, terá este efeito e, portanto, alienará o espaço pictórico da bidimensionalidade que é a garantia da independência da Pintura como arte. A tridimensionalidade é domínio da Escultura, e para preservar a sua própria autonomia, a Pintura tem tido de, acima de qualquer coisa, despojar-se de tudo o que poderia partilhar com a Escultura. E é no curso do seu esforço para fazê-lo e não, repito, para excluir o representacional ou "literário", que a Pintura se tornou abstrata.

Ao mesmo tempo, a pintura moderna demonstra, precisamente na sua resistência ao que é escultural, que continua a tradição e os temas da tradição, apesar de todas as aparências em contrário. Pois a resistência ao que é próprio da Escultura começou muito antes do advento do Modernismo. A pintura ocidental, enquanto se esforça para obter a ilusão realista, está em enorme débito com a Escultura que inicialmente ensinou como modelar e sombrear para dar uma ilusão de relevo, e mesmo como compor essa ilusão numa ilusão complementar de espaço em profundidade. No entanto, alguns dos grandes feitos da pintura ocidental realizaram-se como parte do esforço que ela tem feito nos últimos quatro séculos no sentido de suprimir e afastar os elementos esculturais. Iniciado em Veneza no século XVI e continuado na Espanha, na Bélgica e na Holanda no século XVII, esse esforço foi primeiro desenvolvido para dar realce à cor. Quando David, no século XVIII, tentou reviver a pintura escultural, fê-lo em parte para salvar a arte pictórica da bidimensionalidade decorativa que a ênfase posta na cor parecia acarretar. Entretanto, a força das melhores pinturas do próprio David (predominantemente retratos) encontra-se freqüentemente tanto em suas cores quanto nos outros elementos. E Ingres, seu aluno, embora subordinando a cor de uma maneira muito mais coerente, realizou pinturas que se colocavam entre as mais bidimensionais, menos esculturais, já feitas no Ocidente por um artista sofisticado, desde o século XIV. Dessa forma, em meados do século XIX, todas as tendências ambiciosas da pintura convergiam (conservando suas diferenças) numa direção antiescultural.

O Modernismo, continuando nesta direção, tornou a Pintura mais consciente de si mesma. Com Manet e os impressionistas, a questão deixou de ser definida em termos de cor *versus* desenho. Tornou-se, ao invés disso, uma questão de experiência meramente óptica contra uma experiência óptica modificada ou revista por associações táteis. Foi em nome do que era pura e literariamente óptico, e não em nome da cor, que os impressionistas firmaram-se na tarefa de



minar o sombreado, o modelamento e tudo o mais que parecesse ter uma conotação escultural. E, da mesma forma como David tinha reagido contra Fragonard em nome do escultural, Cézanne, e depois dele os cubistas, reagiram contra o Impressionismo. Assim como a reação de David e de Ingres tinha culminado numa espécie de pintura ainda menos escultural do que a anterior, a contra-revolução cubista resultou numa espécie de pintura ainda mais plana do que tudo o que a arte ocidental já tinha visto desde Cimabue — tão plana, na realidade, que dificilmente comportava imagens reconhecíveis.

Enquanto isso, as outras normas essenciais da arte pictórica estavam sendo igualmente submetidas a uma indagação ainda mais minuciosa, embora os resultados possam não ter sido dos melhores. Tomar-me-ia mais espaço do que disponho contar como a norma da forma ou estrutura circundante da pintura foi afrouxada, em seguida apertada e depois afrouxada novamente, isolada e apertada outra vez, por gerações sucessivas de pintores modernistas; ou como as normas do acabamento, da textura da tinta, e do valor das cores e do seu contraste foram testadas mais de uma vez. Tomaram-se riscos com todas essas coisas, não só tendo em vista a nova expressão, mas também para exibi-las mais claramente como normas. Exibindo-as e tornando-as explícitas, são testadas quanto à sua indispensabilidade. Essas provas de maneira alguma estão concluídas e o fato de que se tornam mais exigentes à medida que são realizadas explica as simplificações radicais que ocorrem abundantemente nas últimas formas de abstracionismo.

Nem as simplificações nem as complicações são questões de licença. Pelo contrário, quanto mais estreita e essencialmente as normas de uma disciplina tornam-se definidas, menos aptas estão a admitirem liberdades. ("Liberação" tornou-se uma palavra muito abusada relativamente à arte moderna e de vanguarda.) As normas essenciais, ou convenções, da Pintura são ao mesmo tempo as condições limitativas que uma determinada superfície tem de aceitar para que o resultado seja aceito como uma pintura. O Moder-

nismo descobriu que essas condições limitativas podem ser ampliadas indefinidamente, antes de que uma pintura deixe de ser uma pintura e se transforme num objeto arbitrário; mas descobriu também que quanto mais amplos se tornem esses limites, mais explicitamente devem ser observados. As linhas pretas que se cortam e os retângulos coloridos de um Mondrian podem dar a impressão de mal formarem um quadro, mas, refletindo a forma circundante do quadro impõem tal forma como norma reguladora evidente dotada de nova força e de nova integridade. Longe de incorrer no perigo da arbitrariedade devido à ausência de um modelo na natureza, a arte de Mondrian mostra-se, com a passagem do tempo, quase disciplinada demais, demasiado convencional em certos aspectos; uma vez habituados ao seu completo abstracionismo, percebemos que é muito mais tradicional em suas cores, bem como em sua dependência da composição, do que o são os últimos quadros de Monet.

Fica subentendido, espero, que elaborando o que há de racional na arte moderna, tive de fazer simplificações e exageros. A bidimensionalidade, para a qual a pintura moderna se orienta, não pode jamais ser completa. A sensibilidade elevada do plano pictórico pode não permitir mais a ilusão escultural, ou *trompe-l'oeil*, mas permite, e deve permitir, a ilusão óptica. A primeira marca que se faz numa superfície destrói a sua bidimensionalidade virtual, e as configurações de um Mondrian ainda sugerem certa ilusão de uma espécie de terceira dimensão. Mas é uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente óptica. Enquanto que os antigos mestres criaram uma ilusão de espaço em que nos era possível imaginar que estávamos andando, a ilusão criada por um pintor moderno é a de que se pode ver e através da qual se pode viajar, mas somente com a vista.

Começa-se a perceber que os neo-impressionistas não estavam completamente errados quando flertaram com a Ciência. A autocrítica kantiana encontra a sua mais perfeita expressão na Ciência, mais do que na Filosofia, e quando foi aplicada à Arte, esta mais do que nunca aproximou-se do método científico —



mais ainda do que no começo da Renascença. Que a arte visual deva confinar-se só ao que é dado pela experiência visual, não fazendo referência a coisa alguma dada por outras ordens de experiência, é uma noção cuja única justificativa está especulativamente na sua consistência científica. Só o método científico requer que uma situação seja resolvida exatamente com as mesmas espécies de termos em que foi proposta — um problema de Fisiologia é resolvido em termos de Fisiologia, e não nos da Psicologia; para que fosse resolvido em termos de Psicologia deveria ou ter sido apresentado através deles, ou traduzido para eles, em primeiro lugar. Analogamente, a pintura moderna requer que um tema literário seja traduzido em termos estritamente ópticos e bidimensionais, antes de tornar-se tema da arte pictórica — o que quer dizer, ser traduzido de maneira tal a perder inteiramente seu caráter literário. Na realidade, tal coerência não promete nada em relação à qualidade estética ou aos resultados estéticos. O fato de que a melhor arte dos últimos setenta ou oitenta anos tenha se aproximado gradualmente de tal coerência não altera o que foi afirmado; agora, como antes, a única coerência que conta em arte é a estética que se demonstra somente em resultados e nunca em métodos, ou meios. Do ponto de vista da própria Arte, a convergência do espírito com a Ciência é meramente acidental, e nem a Arte nem a Ciência dão uma à outra, ou reafirmam, nada mais do que sempre deram. O que a sua convergência mostra, no entanto, é o grau em que a arte moderna pertence à mesma tendência histórica e cultural da ciência moderna.

Deveria ficar entendido também que a autocrítica da arte moderna somente foi levada adiante de forma espontânea e subliminar. Tem sido inteiramente uma questão de prática e nunca um tópico de teoria. Já se ouviu falar muito de programas relacionados com a arte moderna, mas na verdade ficou-se muito aquém da programação em relação à arte moderna, muito mais do que em relação à arte da Renascença ou à acadêmica. Com poucas exceções atípicas os mestres do Modernismo não demonstraram mais do que Corot

uma inclinação por idéias fixas a respeito de Arte. Certas inclinações e ênfases, certas recusas e abstinências, parecem tornar-se necessárias unicamente porque o caminho para uma arte mais forte, mais expressiva, parece estar entre elas. Os objetivos imediatos dos artistas modernos permanecem antes de mais nada individuais, e a verdade ou o sucesso de seus trabalhos é, principalmente, individual. Na medida em que é bem sucedida como arte, a arte moderna não participa do caráter de uma demonstração. Foi necessária a acumulação, durante décadas, de uma grande quantidade de realizações individuais, para que se revelasse a tendência autocrítica da pintura moderna. Nenhum artista esteve, ou está ainda, consciente dessa tendência, e nenhum artista poderia trabalhar com sucesso estando dela consciente. Nesse sentido — que é de longe o mais importante — a arte prossegue o seu caminho sob o Modernismo, da mesma maneira de antes.

Não é supérfluo insistir que o Modernismo jamais representou algo semelhante a uma ruptura com o passado. Pode representar uma transição, uma separação da tradição anterior, mas representa também uma continuação. A arte moderna desenvolve-se do passado sem ruptura, ou solução de continuidade, e seja qual for o seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte. A execução de pinturas tem sido desde sempre governada por todas as normas já mencionadas. O pintor ou gravador paleolítico podia desconsiderar a norma da composição e tratar a superfície de uma maneira ao mesmo tempo literária e virtualmente escultural, porque fazia mais propriamente imagens do que pinturas, trabalhando sobre um suporte cujos limites podiam não ser levados em consideração sendo supridos pela natureza, de maneira incontrolada (exceto no caso de pequenos objetos, como um osso, ou um chifre). Mas a realização de pinturas, em oposição a imagens em superfícies planas significa a escolha deliberada e a criação de limites. Essa é a deliberação repisada incessantemente pela arte moderna: isto é, o estabelecimento do fato de que as condições limitativas da Arte devem ser inteiramente feitas de limites humanos.



Torno a insistir em que a arte moderna não oferece demonstrações teóricas. Poderia antes ser dito que ela transforma todas as possibilidades teóricas em empíricas e, assim fazendo inadvertidamente testa todas as teorias sobre arte quanto à sua relevância para a prática e a experiência reais da arte. Somente sob este aspecto o Modernismo é subversivo. Ficou provado que tantos fatores sempre considerados como essenciais para a realização e a experiência da arte na realidade não o eram pelo fato de que a arte moderna pôde dispensá-los e, no entanto, continuar a proporcionar a experiência artística em todos os seus aspectos essenciais. Isso é corroborado pelo fato de que tal "demonstração" deixou intactos todos os nossos antigos juízos de *valor*. O Modernismo pode ter-se mostrado importante na reavaliação das reputações de Uccello, Piero, El Greco, Georges de la Tour e mesmo Vermeer e, certamente, confirmou, se é que não iniciou, outras redescobertas, como a de Giotto; mas o Modernismo não rebaixou, em conseqüência, a estima de Leonardo, Rafael, Ticiano, Rubens, Rembrandt ou Watteau. O que o Modernismo tornou claro foi que, embora o passado houvesse apreciado de maneira justa tais mestres, freqüentemente o tinha feito por motivos errôneos ou irrelevantes.

De certa forma essa situação ainda não mudou quase nada. A crítica de arte é falha em relação ao Modernismo, como o era em relação à arte pré-modernista. A maioria das coisas escritas sobre a arte contemporânea pertencem mais ao domínio jornalístico do que propriamente ao domínio crítico. Deve-se ao jornalismo — e ao complexo milenar de que tantos jornalistas parecem hoje em dia sofrer — o fato de que cada fase do Modernismo tenha de ser saudada como o início de uma completa era artística que rompe definitivamente com todos os costumes e convenções do passado. De cada vez, espera-se uma espécie de arte que será tão diferente de todas as espécies anteriores e tão "liberta" das normas da prática ou gosto que todo mundo, sem se levar em consideração o fato

de estar bem ou mal informado, poderá pronunciar-se sobre ela. E, de cada vez, tal expectativa é desapontada, na medida em que a fase do Modernismo em questão toma o seu lugar, finalmente, na continuidade inteligível do gosto e da tradição, e em que se torna claro que as mesmas coisas de antes são requeridas do artista e do público.

Nada pode estar mais afastado da arte autêntica de nossos dias do que a idéia de uma ruptura de continuidade. A arte é, entre muitas outras coisas, continuidade. Sem o passado artístico e sem a necessidade e a compulsão de se manter os padrões superiores do passado não seria possível nada de parecido com a arte moderna.